



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Literatura jako „słowa o słowach o słowach” (przypadek Jerzego Lieberta)

**Author:** Ryszard Knapiek

**Citation style:** Knapiek Ryszard. (2010). Literatura jako „słowa o słowach o słowach” (przypadek Jerzego Lieberta). W: J. Olejniczak, A. Szawerna-Dyrzka (red.), "Na boku : pisarze teoretykami literatury?... T. 2" (S. 37-52). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Literatura jako „słowa o słowach o słowach” (przypadek Jerzego Lieberta)

Georg Steiner, myśliciel funkcjonujący na pograniczu literatu-  
roznawstwa i filozofii, w pracy *Rzeczywiste obecności*<sup>1</sup> prezen-  
tuje eksperyment w stylu klasycznych utopii. Próbuje on wyobrazić  
sobie „antyplatońską republikę, w której krytyk i recenzent zostaliby  
skazani na banicję”, a więc miejsce, z którego wyrugowano wszelką  
wypowiedź wtórną wobec sztuki, samą do sztuki nieprzynależącą.  
Stwierdza równocześnie (ryzykując, nie tylko własną skądinąd, pozy-  
cję) zbędność takiej wypowiedzi dla opisu, interpretacji i oceny dzieł  
artystycznych wszelkiego typu.

Czy literatura, muzyka i sztuka w tym wyimaginowanym społeczeń-  
stwie istniałyby i rozwijały się nie przebadane, nie poddane ocenie,  
oddzielone od energii interpretacji i dyscypliny zrozumienia? Czy  
ostracyzm wobec wzniosłej plotki (w niemieckim słowie *Gerede* prze-  
brzmiewa dokładnie ten sam ton twórczej bezczynności) zrodzi pustą

---

<sup>1</sup> G. Steiner: *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk 1997.

i pasywną ciszę [...] wokół twórczej wyobraźni?  
W żadnym wypadku.<sup>2</sup>

Centralna teza pracy Steinera koncentruje się wokół pojęcia interpretacji, które, poza dwoma najczęściej przyjmowanymi przez badaczy definicjami (rozszyfrowywanie ukrytych znaczeń, przekład między językami – konwencjami – kulturami), rozumiane też może być jako odgrywanie materiału istniejącego wcześniej. Takim odegraniem jest wykonanie przez muzyka utworu zapisanego na partyturze, przedstawienie dramatu na scenie, recytacja tekstu literackiego, czy też zrealizowanie przez tancerza założeń choreograficznych. Poza tym jest to też samodzielna kontemplacja dzieła, a więc „odczytanie uwewnętrznione”, oraz – co jest już bardziej dyskusyjne – wypowiedzi artystów na temat sztuki zawarte w listach i pamiętnikach (przywykliśmy rozdzielać te trzy typy zjawisk, Steiner próbuje pokazać ich bliskość). Celem jest tu nie tylko uczynienie materiału zrozumiałym, ale także – a może przede wszystkim – ożywienie danego interpretatorowi materiału, włączenie go do obiegu artystycznego jako samodzielnego dzieła sztuki. Ten typ interpretacji Steiner nazywa „rozumieniem w działaniu” albo „interpretacją urzeczywistnioną”. Uznaje go przy tym za najbardziej wartościowy i dla całości obiegu artystycznego wystarczający:

Prawdziwą hermeneutyką [podkr. – R.K.] dramatu jest przedstawienie na scenie (nawet głośne odczytanie sztuki sięga – zazwyczaj – do głębszych poziomów niż jakakolwiek recenzja teatralna). Z kolei żadna muzykologia, żadna krytyka muzyczna nie może nam powiedzieć tyle, ile mówi znaczenie ożywione, jakim jest koncert lub spektakl. Dopiero wtedy, kiedy doświadczymy różnych interpretacji i dokonamy ich porównania, to znaczy przedstawić tego samego baledu, symfonii czy kwartetu, wkraczamy w pełnię żywego zrozumienia.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 10.

<sup>3</sup> Tamże, s. 11.

Przesunięcie widać już wyraźnie – ostatecznym celem tak prowadzonego metadyskursu nie jest „wzniosła plotka”, która ma przede wszystkim charakter społeczny i kulturowy, ale wewnętrzne, osobiste doświadczenie sztuki.

Równocześnie, zauważa Steiner, postawa krytyczna wobec sztuki w „antyplatońskiej republice” z pewnością nie zniżyłaby lotu, bowiem „wszelka poważna sztuka, muzyka i literatura jest aktem krytycznym”. Dodajmy: zarówno wobec samej siebie, jak i wobec innych tekstów kultury. Sztuka jest więc, zdaniem autora – jeśli posłużyć się terminem wyklętej przez niego dziedziny – intertekstualna. By udowodnić swoją tezę, odwołuje się on do najoczywistszego przykładu: żaden filolog, historyk ani krytyk nie może nam powiedzieć więcej o uniwersalnych oraz aktualnych w danym momencie sensach *Odysei*, niż uczynili to Wergiliusz, Dante i Joyce.

Zasadnicza różnica pomiędzy „krytyką akademicką” a „interpretacją urzeczywistnioną”, zdaniem Steinera, mieści się też w zagadnieniu odpowiedzialności:

39

Warto zwrócić uwagę na aspekt moralny [...]. W odróżnieniu od recenzenta, krytyka literackiego, akademickiego arbitra dokonującego wiwisekcji, wykonawca angażuje się własną osobą w proces interpretacji. Jego odczytanie, ożywienie wybranych znaczeń i wartości nie dokonuje się z zewnętrznej perspektywy. To zaangażowanie rzucone na szalę, odpowiedź, która powinna być odpowiedzialna. Jaką odpowiedzialność, poza dumą intelektualną czy krytyką ze strony kolegów po fachu, ponosi krytyk, ekspert akademicki czy autor recenzji?<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Tamże.

## Poeta jako krytyk

Nietrudno znaleźć zarzuty wobec pomysłu Steinera. Od strony społecznej i antropologicznej idea wydaje się niemożliwa – człowiek, poza wszelkimi innymi definicjami, jest istotą plotkującą – chce komentować i wyrażać opinie, chce mówić i nie brać za to pełnej odpowiedzialności. Wtórny obieg działa jak wentyl bezpieczeństwa. Cała propozycja staje się niemal bezsensowna wobec ponowoczesnego zrównania dyskursów, jej przeciwieństwo zaś pokazał nam już przed wieloma laty Roland Barthes. Zaangażowanie i odpowiedzialność za słowo krytyka może dorównywać tym cechom u artysty.

Nawet jeśli nie zapomnimy, że mamy do czynienia jedynie z konwencją utopii, odgrywającej tu rolę rozbudowanej metafory lub synekdochy, której celem jest dobre zobrazowanie szerszej idei, to trudno patrzeć nań z pełnym przekonaniem wobec aktualnej dziś krytyki „metafizyki obecności”. Teoria wydaje się niemożliwa.

40 A jeśli tak, to jedyne co warto, to przekornie pytać nie o problemy, ale walory republiki Steinera, szerzej – o możliwość jej urzeczywistnienia. Pośród tych zaś z pewnością na pierwszym miejscu leży dostrzeżenie możliwości wypełnienia zadania krytycznego (w rozumieniu aktu kulturowego i kulturotwórczego, bo że sztuka jest po prostu autokrytyczna, to wiemy doskonale) przez sam przedmiot krytyki i to w taki sposób, że wypełnione zostają wszystkie statutowe funkcje krytyki (wprowadzenie i utrzymanie tekstu w obiegu, interpretacja i ocena), a istotny cel samej sztuki (odpowiedzialność i zaangażowanie po obu stronach przekazu) zdaje się spełniony znacznie lepiej. Aby odszukać możliwość takiej sztuki, proponuję jeden przykład – poezję Jerzego Lieberta (przy tym – co zupełnie nieistotne – aktywnego krytyka i recenzenta przedwojennych „Wiadomości Literackich”).

Liebert, pamiętany przede wszystkim jako poeta doświadczenia religijnego, całą swoją twórczość uczynił polem intertekstualnej gry – z tekstami innych autorów, z konwencją i z samą twórczością własną.

Począwszy od ostentacyjnie skamandryckich liryków pierwszego tomu (*Druga ojczyzna*, 1924), aż po ostatni tom (*Kołysanka jodłowa*), w którym przeżycie poety-gruźlika nakłada się i bywa nie do rozdzielania z doświadczeniem bohatera *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna – widać, jak poeta przekłada „wpływy” na „dialogi”, to znaczy jak bezpośrednie doświadczenia czytelnicze stają się tematem jego tekstów. Kiedy w *Do poety* (tom *Gusta*) Liebert zwróci się do Jana Lechońa, wykorzystując jego własne słowa (a także – jego metrum), podejmuje dialog z koncepcją tomu *Srebrne i czarne*<sup>5</sup> – aby uleczyć melancholię skamandryty, próbuje przebudować świat stworzony w jego poezji, wskazując na papierowość „nieba” i nadbudowując nad nim boskie „niebiosy”:

Czymże są wobec niebios i ciemnych otchłani  
Nasze piekła znajome, nad którymi, smutni,  
Rozpinamy pożółkłe nieba dźwiękiem lutni,  
By je rzucać, z tęsknoty za ziemią – splakani?

41

[...]

O poeto natchniony! pod statuą lśniąca  
Schylony i bijący w struny z całej mocy,  
Lutnię srebrną i czarną, podobną do nocy,  
Gdy odkładasz, zmęczony, pomódl się gorąco!<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ostatni tekst tego tomu kończy się w sposób następujący:

Ach! Pan Bóg jest na pewno i nikczemnych sądzi,  
A ufnych wyprowadza na gwiazdzistą drogę.  
I nie wie nikt, gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi.  
Lecz chcę teraz spoczynku. Modlić się nie mogę.

J. Lechoń: *Lenistwo*. W: Tenże: *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, s. 44.

<sup>6</sup> J. Liebert: *Do poety*. W: Tenże: *Pisma zebrane*. Oprac. S. Frankiewicz. T. 1. *Poezja i proza*. Warszawa 1976, s. 137. Wszystkie cytowane dalej wiersze Lieberta pochodzą z tego wydania.

To, co Steiner opisuje na przykładzie konkretnych tekstów (*Odyseja*), Liebert praktykuje przede wszystkim wobec konwencji gatunkowych. Podejmuje on gatunki wywodzące się z tradycji chrześcijańskiej (modlitwa hymniczna, litania, psychomachia) oraz utarte biblijne motywy (nawrócenie Szawła, kuszenie Jezusa). Za każdym razem technika poetycka polega na tym samym – chodzi o wyłuskanie ze skostniałych form tego, co dać im może nowe życie, o rozpisanie własnego<sup>7</sup> doświadczenia na tradycyjną formę kulturową, a więc równoczesne ożywienie dawnych tekstów i posłużenie się nimi jako językiem służącym do wyrażenia tego, co osobiste.

Liebert nie podejmuje tych konwencji przekornie, jak najczęściej zdarza się to w dwudziestowiecznej poezji, ale próbuje pokazać ich żywotność, nadając im jedynie nowoczesną formę doświadczenia wewnętrznego<sup>8</sup>. Jeżeli rozbija jakąś konwencję, to nie po to, aby ją zdekonstruować, ale – zrekonstruować, przywrócić jej działanie. Tak postępuje w *Litanii do Marii Panny* (*Gusta*), zbudowanej oczywiście na zasadzie modlitwy litanijnej, ale w taki sposób, aby kolejne sekwencje modlitewne (wezwanie – prośba) pokazywały stopniowo narastające zaangażowanie emocjonalne modlącego się i jego zbliżanie się do adresata modlitwy: od dominujących konwencjonalnych, dystansujących wezwań i gubiących się w tym bogactwie prośb:

Łodzi z koralu,  
Serc Przewoźniczko  
Ponad głębiną,

---

<sup>7</sup> Teoretyczne podziały na tekstowe podmioty nie mają tu zbyt dużego znaczenia, wydaje się zresztą, że Steiner w ogóle nie przykłada do nich wagi.

<sup>8</sup> Termin Bataille'a może tu być konkurencyjny wobec zwykle przykładanego do poezji Lieberta doświadczenia mistycznego – właśnie ze względu na jego nowoczesny charakter; w niniejszej pracy posługuję się oboma terminami wymiennie, nie mając miejsca na dokładniejsze wytłumaczenie takiego postępowania.

Kładko cedrowa  
W nas przerzucona –  
Przenieś mą miłość

– aż po żądania nawiedzenia i zjednoczenia (co jest istotą doświadczenia mistycznego), poparte wezwaniami bardziej bezpośrednimi – imiennymi lub całkiem pomijającymi tytułaturę na rzecz prostego „Ty” oraz znajdującymi się w wygłosie zwrotki, co ma na celu nadanie zupełnie nowej wartości emocjonalnej i poznawczej:

O, wstąp w me grzechy,  
Jak w miasta judzkie,  
Swoim imieniem:  
Mario z Libanu!  
Mario z Egiptu!  
Mario z Betlejem!  
[...]

---

43

Niech w Ciebie wejdzie,  
Za Tobą idzie,  
Przed Tobą pada –  
Rózo otwarta,  
Lipca pogoda,  
Psalmie Dawida!

Wreszcie powiedzieć trzeba, że cała twórczość Lieberta wypełniona jest tekstami autotematycznymi – równocześnie z dążeniem do wyrażenia doświadczenia wewnętrznego teksty te mają przedstawiać próby i niepowodzenia tego wyrażania. W wypadku Lieberta doskonale sprawdza się termin Ryszarda Nycza „poetyka epifanii”, który oddaje niemożność rozdzielenia samego doświadczenia i jego tekstowego wyrazu – nowoczesne doświadczenie jest doświadczeniem tekstowym, ponieważ taka jest też nowoczesna tożsa-



mość<sup>9</sup>. Widać to dobrze w najlepiej zapewne znanym tekście poety (*Jeździec*, tom *Gusła*):

Nie mam słów, by spod Ciebie się podnieść,  
Coraz cięższa staje się mowa.  
Czyżby słowa utracić trzeba,  
By jak duszę odzyskać słowa?

Słowa – język poetycki – są tu sposobem realizacji doświadczenia. Niemożność wyrażenia w tzw. „zwykłym języku” jest podstawowym problemem doświadczenia mistycznego. Konieczność poświęcenia „dawnych słów” (to także tytuł wiersza korespondującego z *Jeźdźcem*) zrównana zostaje z koniecznością poświęcenia własnego życia według ewangelicznej zasady „Kto chce zachować swoje życie, straci je, a kto straci swe życie z mego powodu, ten je zachowa” (Łk 9, 24).

## Poeta jako teoretyk

„Wszelka poważna sztuka, muzyka i literatura jest aktem krytycznym” – twierdzi Steiner. Liebert wtóruje mu, pokazując, w jaki sposób sednem literatury może być krytyczne doświadczenie literatury (i innych tekstów kultury). Nieustanne podejmowanie tego, co już powiedziane, sprawdzanie możliwości wykorzystania takiego wypowiedzenia i jego oddziaływania – a wszystko to przy pełnym zaangażowaniu „krytyka”. Poeta jest więc krytykiem literatury.

Przypadek Lieberta jest także reprezentatywny dla twierdzenia, że poeta może pójść o krok dalej: nie tylko może rozważać krytycznie swój lub cudzy tekst, ale również może on poddać namysłowi samą krytyczność swojej poezji, wchodząc na trzeci stopień języ-

---

<sup>9</sup> R. Nyc z: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001. Zob. szczególnie rozdział wstępny.

kowej komplikacji. W ten sposób stanie się teoretykiem, wypełniając założenia Murraya Kriegera o tym, że „teoria to słowa o słowach o słowach: sądy teoretyczne o sądach krytycznych na temat sekwencji zdaniowych, które nazywamy literaturą”<sup>10</sup>. I chociaż samo odniesienie tej frazy do poezji Lieberta ma tylko charakter nominalny (jest jedynie dowodem na rzecz tezy Steinera), to pozwoli ono spojrzeć na pewien wyjątkowy na tle całej twórczości poety tekst w nowy, być może ciekawszy sposób. Mam tu na myśli jeden z ostatnich wierszy Lieberta:

*Gorzkie wióry*

Ciosam kształty, ciosam trumny,  
Wióry gorzkie – słowa lecą,  
Szkłane oczy rękom świecą –  
Cóż za cieśla nierozumny!

Już niejedną zdjąłem miarę,  
Trumien wielem wyobrać,  
Coraz żmudniej idzie praca:  
Lata młode, oczy stare.

Bo to miary są człowiecze,  
Od miar takich wzrok się psuje,  
Ręka zdziera, serce truje –  
Z tego się już nie wyleczę...

Nierozumny, strugam krzyże,  
Trudne jakieś składam dzieło,  
A sam nie wiem, skąd się wzięło –  
Chciałbym ludzi być najbliżej.

---

<sup>10</sup> M. Krieger: *Words about Words about Words*. Baltimore 1988, s. 6. Cyt. za: A. Burzyńska: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006, s. 15.

Ciosał, ciosałbym kolebkę,  
Co to pieści, sama nuci,  
Dziatek z siebie nie wyrzuci,  
Wyhołubi ciałka krzepkie.

Cóż! – niech taką wygotuję,  
Ręką dotknę, zakołyszę –  
Przeraźliwą nutę słyszę,  
Pod palcami trumnę czuję...

Nie wiem, może cieśla lichej –  
Nazbyt ciosam niespokojnie,  
Może to po wielkiej wojnie,  
Nawyk jakiś, obłęd cichy...

Może jakaś dumna pewność,  
Wiara kryje się w tym trudzie,  
A nie tylko, jak chcą ludzie,  
Lat naiwność, czuła rzewność.

Nie wiem, może prościej zgoła  
Ten nierozum się tłumaczy –  
Może chroni od rozpaczey,  
Może nie ma nic z anioła.

Nie wiem – ufam – kształty ciosam –  
Wióry lecą, rosną, duszą,  
Aż całego mnie przyprósza,  
Aż się spiętrzą pod niebiosą.

Pod wiórami się ułożę.  
Syty smutku, z jasną twarzą –

Niech mnie bronią przed potwarzą  
Wióry gorzkie, wióry boże.

Nie ma chyba wątpliwości, że mamy do czynienia z tekstem alegorycznym. Ujawnione na samym początku znaczenie centralnej alegorii „wiórów jako słów” pozwala także nazwać ten utwór tekstem metapoetyckim. Jesteśmy w węzłowym momencie pewnego przełomu: w tekście prezentowana jest jakaś nowa teoria poezji, a równocześnie – jakaś jest podsumowywana. Tę drugą próbowałem odtworzyć powyżej – teraz otrzymujemy jej pełny wykład (choć w formie alegorycznej) wraz z komentarzem. O ile przedstawienie nowej koncepcji poezji w *Gorzkich wiórach* nazywać by należało prezentacją projektu poetyckiego – o tyle tutaj mówić można właśnie o wykładzie teoretyzującym ponad powstałą już literaturą. Zanim przyjrzymy się jego budowie, spróbujmy go powtórzyć:

Przeszłą koncepcję w tekście określają „trumny” – które w pierwotnym założeniu ich wykonawcy miały być kołyskami – rozumiane „jako teksty”. Ich twórca – poeta – jest cieślą, rzemieślnikiem słowa, przy czym rzemieślnik to w swojej autoprezentacji dość nietypowy, bo przyznający się do tego, że nie rozumie swojego zajęcia i nie potrafi dobrze go wykonać. Mimo że jest mocno zaangażowany w tworzenie, że przykłada się do swojej pracy (już samo zaistnienie tekstu o tym świadczy), to jednak jej efekty okazują się zupełnie inne, niż by tego chciał. Co więcej – jego praca wyniszcza go. Makabryczna, jeśli ją sobie zobrazować, przemiana kołyski w trumnę, a więc przejście od życia do śmierci, naznacza go niezmywalnym piętnem („z tego już się nie wylecze”). W pewnym sensie on sam, jako nieumiejętny twórca kołyszek, uważać siebie może za przyczynę tego, że człowiek umiera. Koncepcja poety-rzemieślnika prowadzi w tym tekście do wniosku, że poezja – za nią literatura – a za nimi cały język, jako tworzące sztywne ramy za pomocą poetyki – genologii – gramatyki, jako „ciosanie kształtów”, są zabijaniem (lub zamykaniem żywego w trumnach) czegoś, co jest nieokreślonym pierwiastkiem ludzkiego („bo to miary są człowiecze”)

życia, *duszą*. Czyżby więc poezja zabijała (a może – sprawiała, że coś rodzi się martwe?) myśl, duszę...?

Obok „śmiertelnej” atmosfery, dojmujące jest u mówiącego w tekście poczucie niepewności, niewiedzy i niemożności zrozumienia tego, z czym ma do czynienia (dwukrotne „nierozumny”, czterokrotne „nie wiem”, sześciokrotne „może”). Nie tylko nie potrafi on wykonać swojego pierwotnego zadania – także pojęcie rozumem celu tworzenia (trumien/wierszy) wydaje mu się niemożliwe, choć równocześnie ma nieokreślone poczucie, że dokąśś to prowadzi, że jest częścią jakiejś większej całości („trudne jakieś składam dzieło, / A sam nie wiem, skąd się wzięło”). Jego praca jest więc nie tylko przerażająca, ale i niezrozumiała – niedająca się zrozumieć, a to oznaczać może, że jest bezsensowna („Może nie ma nic z anioła”). Nie dość jeszcze, że sam nie umie znaleźć wytłumaczenia dla swojego działania, to nie ma on żadnego wsparcia z zewnątrz – jego działanie postrzegane jest jako naiwne i sentymentalne („...jak chcą ludzie, / lat naiwność, czuła rzewność.”). Szuka więc przyczyny w traumie, która powodować miałyby nieumiejętną, „niespokojną” pracę („Może to po wielkiej wojnie / Nawyk jakiś, obłąd cichy...”), ale która może być też źródłem samej twórczości, rozumianej jako pozostawanie w tym, co własne – w języku (w ludzkim myśleniu, w gramatyce itd.), po to, aby nie starać się iść głębiej, nie odkryć jakiejś straszliwej prawdy egzystencjalnej („Może chroni od rozpacz”). Poeta-rzemieślnik byłby więc skazany na działanie o charakterze tragicznym, ponieważ to samo, co popycha go do tworzenia, jest też przyczyną jego niepowodzenia.

Analizie poddawane jest tu rozumienie poezji jako języka, który ma siłę stwórczą (modernistyczna koncepcja o proveniencji romantycznej). Odczytania kolejnych (własnych) tekstów prowadzą mówiącego do wniosku, że taki język jest niemożliwy lub, co najmniej, że jest dlań nieosiągalny. Zmuszony jest także uznać swoją niesamodzielność – przede wszystkim dlatego, że nie jest panem swojego języka. To zaś oznacza, że nie jest w stanie być zupełnie samodzielnym jego użytkownikiem – musi odwzorowywać, korzystać z danych mu form

(na wszystkich poziomach: syntaktycznych, kulturowych itd.), co znowu sprawia, że nie może w pełni zrozumieć tego, co sam mówi. Równocześnie widzi, że wzory, jakie daje mu język są tylko martwymi formami (trumunami), w których nie da się ożywić własnego doświadczenia (tu: doświadczenia mistycznego).

\* \* \*

Jak buduje się taką teorię? Jak bardzo różni się ona od typowej wykładni akademickiej? Podstawowy problem to metaforyczność języka – zarzut niedosłowności równa się zarzutowi nienaukowości. Prostą odpowiedź przynosi tu oczywiście nastawienie kognitywne – nie ma języka niemetaforycznego, a metafora<sup>11</sup> *Gorzkich wiórów* jest systemowa, pozwala więc stworzyć koherentny język opisu. Nie ustępuje więc efektywności nauki o literaturze. Tym samym możliwe byłoby nawet odtworzenie języka *Gorzkich wiórów* jako systemu terminów literackich. To jednak stanowiłoby już wypaczanie tezy Steinera. Istotne jest przede wszystkim to, że w wykładzie nie chodzi o sam język opisu, ale o zrozumiałość tego języka. O tym, że nie może być on czymś oczywistym i nieproblematycznym, uczy nas nie tylko sam Liebert, ale i wszyscy teoretycy metafory. 49

Zagadnienie zrozumiałości to także problem postawy odbiorcy wobec wykładu oraz jego czytelniczych przyzwyczajęń. Konieczność przekładu literatury i sztuki na – mający pretensje do uniwersalności – język nauki i krytyki akademickiej jest właśnie podstawowym dylematem Steinera.

Tym, co wybija się w sposobie prowadzenia rozważań w tekście Lieberta, jest nierozdzielność twórcy i jego dzieła w akcie wytwórczym. Nie ma tu mowy o pominięciu (śmierci) autora – to jego umiejętności, dylematy i niepowodzenia są głównym tematem wykładu. Liebert podejmując rozważania o swoich tekstach, tak naprawdę stawia

<sup>11</sup> Wcześniej pisałem o alegorii, ponieważ chodziło mi o oba znaczenia (dosłowne i niedosłowne) – teraz zajmuje mnie wyłącznie problem przekładalności i zrozumiałości tzw. znaczenia przenośnego.

pod lupą samego siebie. Na tym też zależy Steinerowi – tworzenie tekstu ma być przyjmowaniem odpowiedzialności przez zaangażowanie, ryzykowaniem swojej osoby jako podstawy, gwaranta tekstu. Najczęściej też – tematyzowaniem siebie jako przedmiotu rozważań. W dużej mierze właśnie tym elementem różnią się (w sensie – nie zgadzają) literackie rozważania o literaturze od ich akademickich odpowiedników. Nie jest to skądinąd nowatorska myśl Steinera – raczej komunał – wystarczy przypomnieć, jak dosadnie o tym braku porozumienia na linii artysta – badacz pisał w *Dziennikach* Jarosław Iwaszkiewicz:

Było teraz takie „posiedzenie” Instytutu Badań Literackich poświęcone Żeromskiemu, zadziwiające, jak to nic nie znaczy, że marksiści zmienili metodę badań literackich, polonistyka zostaje polonistyką, mistyką litery, epopeją szczegółu – strach przed człowiekiem artystą, to chyba jest najcharakterystyczniejsze dla tych bubków, którym nawymyślałem porządnie. Ale ja się wygłupiłem, a oni mnie wcale nie zrozumieli. Bo takie gówno to umie tylko gówno pisarzy analizować, a w gruncie rzeczy nie mają pojęcia o tym, co to jest pisarz i na czym polega męka bycia pisarzem, zresztą u Żeromskiego tak wyrażna, namacalna męka. Oni o tym nic nie wiedzą, zastanawiają się nad tym, jak Żeromski kamuflował walkę klasową, zupełnie tak samo jak polonista przedwojenny robił wykres miłości Zosi do Pana Tadeusza. Ten przedział chyba się nie napęlni nigdy. Poloniści są od „literatury” – a przecież są rzeczy, większe, ważniejsze i bardziej palące od „literatury”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> J. Iwaszkiewicz: *Dzienniki 1911–1955*. Oprac. A. i R. Papiescy. Warszawa 2007, s. 310 (wpis z datą 23 grudnia 1950).

Ryszard Knappek

## The literature as “words on words on words” (the case of Jerzy Liebert)

### Summary

The author presents his opinion on the superfluosness of an academic and journalistic literary thought relative to a self-criticising nature of the literature. What is reported on is the hypothesis by Georg Steiner from the essay *Real presences*, in which the thinker proposes an intellectual experiment consisting in the creation of an “anti-Plato republic”, where everybody is an artist and nobody has the right to criticize the work of art unless the very criticism is not the artistic form. The aim is to eliminate an irresponsible and unengaged critic which Steiner calls “an elevated gossip” and which, in his opinion, is culturally harmful. The key-element here is a consideration of the ambiguity of the notion of interpretation. The thinker suggests the dominance of the engaged interpretation over the unengaged one. The symbol of the first one is an artist (musician, actor, reciter, poet) who quotes and recreates the work of art by him/herself, whereas in the case of the second one it is an adequate academic critic. 51

In order to show how the “intellectual experiment” in question works, the author in the second part of the text refers to the poetic works by Jerzy Liebert, which is overwhelmed with critical comments on his own work, works by other artists and poetry as such. What is presented is a multi-levelness of these comments, the presence of which allows for a statement that Liebert, in Steiner’s republic, could be considered as not only the critic, but also the theoretician of the literature. As the theoretician, according to the motto that the theory of literature constitutes “words on words on words [...]”, the poet undertakes not only a critical thought on the literature, but the very consideration undergoes comments as well.

The following poetic works by Liebert are interpreted in the article: *To the poet*, *A litany to Mary*, *A rider* and, *Bitter chips*.



Ryszard Knappek

## **La littérature comme « mots sur les mots sur les mots » Le cas de Jerzy Liebert**

### Résumé

L'auteur porte un regard critique envers la pensée académique et journalistique sur les théories de la littérature par rapport au caractère autocritique de la littérature. L'auteur relate la thèse de George Steiner de l'essai *Réelles présences*. Les arts du sens où le savant propose une expérience intellectuelle qui consiste à créer une « république anti-platonicienne » où chaque homme est artiste et personne ne peut critiquer une oeuvre d'art si cette critique n'a pas de forme artistique. L'objectif est d'éliminer une critique irresponsable et non-engagée que Steiner appelle « un commérage » et qui, selon lui, est socialement nuisible. La réflexion sur la notion d'interprétation plurivoque s'avère être primordiale. C'est dans ce domaine que le chercheur suggère la supériorité de l'interprétation engagée sur non-engagée. L'emblème de cette première est un artiste ( musicien, acteur, poète ) qui à travers lui-même convoque et reproduit une oeuvre d'art, la critique académique étant le reflet de la seconde interprétation.

Pour montrer le fonctionnement de « l'expérience intellectuelle » mentionnée, dans la seconde partie du texte l'auteur évoque la production poétique de Jerzy Liebert, pleine de commentaires critiques sur sa propre écriture, sur l'oeuvre d'autres artistes et sur la poésie elle-même. L'auteur montre la complexité de ces commentaires dont la présence permet de constater que Liebert dans la république de Steiner pourrait être non seulement un critique qu'un théoricien de littérature. En tant que théoricien, selon la devise que la théorie de la littérature est des « mots sur les mots sur les mots », le poète entreprend non seulement une étude critique de la littérature mais il soumet au commentaire ce regard critique.

Dans l'article l'auteur interprète des poèmes de Liebert suivants : *Do poetry*, *Litania do Marii Panny*, *Jeździec*, *Gorzkie wióry*.